

**КОДИРАНЕТО НА ИМЕНА
С БУКВЕНИТЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ НА ТОНОВЕТЕ
В ГЕРМАНСКАТА МУЗИКАЛНА ТРАДИЦИЯ.
В-А-С-Н КАТО ИДЕЯ, ИДЕАЛ И ИДЕОЛОГИЯ**

Илия Граматиков

Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“ (България)

**THE ENCODING OF NAMES WITH LETTER NOTATION
IN THE GERMAN MUSICAL TRADITION.
B-A-C-H AS AN IDEA, IDEAL AND IDEOLOGY**

Iliya Gramatikov

“Prof. Pancho Vladigerov” National Academy of Music (Bulgaria)

<https://doi.org/10.60055/GerSk.2024.4.146-169>

Резюме: В настоящата студия се разглеждат няколко представителни за германската музикална традиция композиции, при които основният музикален материал е изведен посредством криптографската процедура за кодиране на имена с буквените обозначения на тоновете. Открити са три основни тематични линии: възможните смисли, положени в творбите чрез криптографския похват; традицията сред германските композитори за инкрустиране на тонови монограми в техни знакови произведения; прилагането на криптографските композиционни процедури като стратегия за творческа легитимация. Отправна точка на изложението е представата за личността и музиката на Бах като негубещ своята актуалност идеал, формиращ една разрастваща се в хода на времето художествена идеология.

Ключови думи: музикална криптография, композиторски монограми, Йохан Себастиан Бах, Роберт Шуман, Арнолд Шьонберг

Abstract: The present study examines several compositions representative of the German musical tradition, wherein the basic musical material has been derived through the cryptographic procedure of encoding names with the letter designations of the pitches (i.e. letter notation). Three main thematic lines are highlighted in the research: the possible meanings embedded in the works by means of the applied cryptographic compositional approach; the tradition among German composers of inlaying tone monograms in their works of significance; the application of musical cryptographic procedures as a strategy of artistic legitimation. The starting point of the analysis is the idea of Bach’s personality and music as an enduring ideal that remains relevant – a foundation of a creative ideology that evolves over time.

Keywords: musical cryptography, composers’ monograms, Johann Sebastian Bach, Robert Schumann, Arnold Schönberg

В композиторската практика от XV век до наши дни могат да бъдат открити многобройни решения, в които са приложени различни типове криптографски процедури¹ за кодиране на имена, думи, изрази и дори цели изречения в тоновата текстура на музикални произведения. Настоящата студия цели разглеждането в един по-широк музикалноисторически и социокултурен контекст на някои особено показателни образци, представителни за германската музикална традиция, при които кодирането на имена в партитурата (и съответно в звуковия облик на творбата) чрез използване на буквените обозначения на тоновете е определящо за извеждането на музикалния материал в дадените произведения. Като водеща тематична нишка в така предприетото начинание се откроява въпросът за това какви смисли проектират криптографските решения в конкретните творби – търсени и заявени от самите композитори или доказуеми при интерпретирането на произведенията в исторически контекст. Важен акцент е поставен върху тълкуването на криптографските процедури като конотиращи различни стратегии за творческа легитимация.

Въпреки че кодирането на имена с буквените обозначения на тоновете е сравнително прост алгоритъм за музикално шифроване и представлява по-скоро тоново инкрустиране на монограми, придобиващи по този начин звуковия облик на музикални мотиви, този тип композиционно криптиране е сред най-разпространените похвати за влагане на екстрамузикален смисъл в музикални произведения. След Йохан Себастиан Бах с неговите най-емблематични употреби на музикалния подпис *B-A-C-H* (*си бемол – ла – до – си*) похватът става широко популярен сред композиторите на XIX и XX век (особено сред германските автори), които ще използват както Баховия музикален монограм, така и свои собствени. Като примери тук бихме могли да споменем няколко репрезентативни за своята историческа конкретност имена и творби. Част от ярко показателните за германската музикална традиция образци ще бъдат обсъдени по-обстойно в услуга на целите на настоящата разработка.

Един от първите композитори, използвали мотива *B-A-C-H* след Йохан Себастиан Бах, е неговият син Карл Филип Емануел Бах. Той не само инкрустира вече фамилияния монограм в няколко свои опуса², но и го надгражда като личен – *C-F-E-B-A-C-H*³ – в

¹ За обобщена информация и препратки към допълнителна специализирана литература по темата за различните типове музикалнокриптографски процедури, използвани в композиторското творчество, виж Sams 2001.

² Някои от въпросните опуси са със спорно авторство.

³ При музикалното кодиране на инициала за второто си име (Philip) композиторият използва фонетично съответстващия негов италианския вариант – Filippo.

непубликуваната кратка петгласна Фугета във фа мажор (Wq 121)⁴ върху съответната на монограма музикална тема (*до – фа – ми – си бемол – ла – до – си*). Реберт Шуман използва Баховия монограм в своите Шест фуги върху името ВАСН за орган или пиано с педалиера (оп. 60, 1845), а в редица други произведения инкрустира различни инициали, сред които най-известен е примерът с клавирият цикъл *Карнавал* (оп. 9, 1834–1835), в който пиесите са тематично обединени чрез преформулирания (с различни референции) на личния му музикален монограм *[e]S-C-H-A* (*ми бемол – до – си – ла*). На свой ред през XIX век към Баховия монограм посягат също: Ференц Лист – *Фантазия и фуга* върху мотива *B-A-C-H* за орган (1855, S.260, с налични по-късни редакции и преработка за пиано – 1871, S.529), Николай Римски-Корсаков – *Шест вариации* върху темата *B-A-C-H* (оп. 10, 1878), Макс Регер – *Фантазия и фуга* върху *B-A-C-H* (оп. 46, 1900). Арнолд Шьонберг, също използвал *B-A-C-H* (във *Вариации за оркестър*, оп. 31, 1926–1928, в ракоходната трансформация на основния образ на дванадесеттоновата редица в *Сюита за пиано*, оп. 25, 1921–1923), работи композиционно и с два варианта на собствен музикален подпис – *A-[e]S-C-H-B-E-G* (*ла – ми бемол – до – си – си бемол – ми – сол*) или само *[e]S-C-H-B-E-G* (в *Струнен квартет № 2*, оп. 10, 1908, в първата от Шестте малки клавири пиеси, оп. 19, 1913). При Албан Берг мотивът *B-A-C-H* прозвучава в *Цигулковия концерт* (1935), докато различни композиционни операции с други музикални монограми могат да бъдат открити в произведения като *Камерния концерт* (1923–1925, с музикалните монограми на Шьонберг, Веберн и неговия собствен както следва: *[e]S-C-H-B-E-G, E-B-E, B-E-G*; тоест: *ми бемол – до – си – си бемол – ми – сол, ми – си бемол – ми, си бемол – ми – сол*) и *Лирична сюита* (1925–1926, с неговите музикални инициали и тези на Ханна Фукс-Робетин – *A-B* и *H-F*, тоест *ла – си бемол* и *си – фа*). Антон Веберн използва *B-A-C-H* както в свободно атоналните *Шест багатели за струнен квартет* (оп. 9, 1913), така и в додекафоничния *Струнен квартет* (оп. 28, 1938), където е провеждан с преобразуване като три четиритонов сегмента, съставлящи дванадесеттоновата редица, на която се основава композицията. Дмитрий Шостакович прилага своя личен монограм *D-[e]S-C-H* (*ре – ми бемол – до – си*, аналогичен на Баховия като музикална фигура и символика) в редица творби, сред които *Концерт за цигулка и оркестър № 1* (оп. 77, 1947–1948), *Симфония № 10* (оп. 93, 1953), *Концерт за виолончело*

⁴ Тази композиция е открита чак в началото на XXI век от унгарската музиколожка Каталин Комлос (Katalin Komlós) в ръкописа *Miscellanea Musica* (В Вс 5895), съхраняван в Брюкселската консерватория и съдържащ предимно различни ескизи за контрапунктични композиции и схеми за модуляции и акордови последования на Карл Филип Емануел Бах. За подробности и библиография на унгарски език виж https://en.wikipedia.org/wiki/C._F._E._BACH_motif.

и оркестър № 1 (оп. 107, 1959), Струнен квартет № 8 (оп. 110, 1960), Симфония № 15 (оп. 141, 1971). В своя основан на колажната техника *Колаж върху В-А-С-Н* (1964) Арво Пярт работи както с мотива, така и с фрагменти от Бахови композиции. Кшищоф Пендерецки основава целия музикален материал (който е и сонористично, и сериално организиран) в своя монументален *Пасион по Лука* (1966) върху проекции и преобразувания на *В-А-С-Н*. Алфред Шнитке провежда мотива като ключов тематичен материал в редица композиции, включително в музиката си към филми (например за анимационния *Стъклената хармоника* от 1968), като в Симфония № 3 (1981) го съчетава с монограмите на множество други композитори. *Размишления върху темата В-А-С-Н* (2002) на София Губайдулина е един от примерите за актуалността на Баховия музикален монограм в множество произведения от новото хилядолетие.

Всички тези образци са минимална част от стотиците творби, в които мотивът *В-А-С-Н* присъства. По повод проведеното през 1985 в Щутгарт събитие под надслов *300 години Йохан Себастиан Бах*, организирано от Баховата академия в града, Улрих Принц, Йоахим Дорфмюлер и Конрад Кюстер изготвят списък (Prinz, Dorfmueller, Küster 1985, 389–419), включващ над 400 произведения от 330 композитори, в които е използван емблематичният монограм⁵. Значителен брой от тях са замислени като творчески израз на почит към ненадминатия майстор. Тази впечатляваща статистика говори както за превръщането на представата за Бах в устойчив през вековете и негубещ своята актуалност композиторски идеал, така и за това, че музикалният му монограм се е превърнал в символ на неговото наследство, на неговото творческо величие и на колосалното му значение в музикалната история. Освен това всяко следващо композиционно решение, цитиращо мотива и по този начин интерпретиращо творчески представата за Бах – и като идея (в това число чисто музикална), и като идеал – влита нови нишки, нови смисли и значения в музикалната интертекстуална мрежа, формираща една разрастваща се в хода на времето и обгръщаща легендарната фигура на титана художествена идеология.

Тук понятието *художествена идеология* отправя към онова духовно съдържимо, непрестанно обновяващо се в различни исторически контексти с различни възгледи, убеждения, ценности и най-вече творчески решения, обединени от проектирана в тях идея, която е способна да формира всеобщ идеал. В този контекст изброените творби на

⁵ За обширен списък с многобройни примери за използване от различни композитори, в това число и от самия Бах, на монограма *В-А-С-Н*, включващ и допълнителна информация към значителна част от образците, виж <https://www.bach-cantatas.com/Arran/L-BACH.htm>

композитори от различни векове, мислени като отделни идейни сплитъци в Баховата художествена идеология, са обвързани със смислови нишки помежду си, макар и не винаги интенционално заложен от техните автори и не задължително експлицитно изявиени. Нещо повече – всяко музикологично проблематизиране на конкретно решение чрез опити да разплете смисловия му сплитък по неизбежност вътхва нови и нови нишки, обвързани с рецепцията на Бах в дадена историческа конкретност и отдаващи своя принос за конструирането на Баховия образ в съответния социокултурен контекст. Предвид това аналитичният подстъп към индивидуалните авторски решения, в които е вложен Баховият монограм, изисква удържане на представата за възможните проекции, които идеята *B-A-C-H* и идеалът Бах задават.

В подобна перспектива и в услуга на аспектно разглеждане на отделни творби, за които тоново кодираното име на Бах е определящо и има проекции в един по-широк исторически и културен контекст, е необходима отправна точка откъм Баховата употреба на музикалния му монограм⁶. Поради фокуса на настоящата разработка върху образци на инструменталната музика, началният етап в извеждането на тази перспектива тук ще бъде съсредоточен върху най-показателния Бахов пример за чисто инструментално⁷ приложение на монограма⁸ – този в незавършения сборник *Изкуството на фугата* (BWV 1080). И поради ориентираността на изследването главно около чисто конструктивните принципи на композиционна работа с криптографски изведен материал, с дълбок респект ще оставим настрана темата за кръстната символика⁹ и многоплановия екзегетичен

⁶ За подробен списък с Баховите употреби на монограма, включващ разяснения и нотни примери, виж отново <https://www.bach-cantatas.com/Arran/L-BACH.htm>

⁷ Понятието *чисто инструментално* в случая отнасям към онези инструментални решения, които не се основават на тематичен материал от вокални произведения, каквито решения са например органовите хорални вариации на Бах, в много от които може да бъде открит авторовият музикален монограм.

⁸ Като показателни примери за използването на монограма в чисто инструментални произведения могат да бъдат посочени: първата част на Бранденбургски концерт № 2 (BWV 1047), жигата из Английска сюита № 6 (BWV 811), курантата из Сюита за соло виолончело № 5 (BWV 1011) и разбира се, *Изкуството на фугата* (BWV 1080) – в четвъртия и единадесетия контрапункт и незавършената сложна фуга.

⁹ Важно е да се отбележи, че до денс няма категорични доказателства, че във времето на Бах мотивът е бил мислен като натоварен с кръстна символика, но дълбоките верски основания на Баховата музика провокират многобройни музикалнохерменевтични разработки в тази тълкувателска насока. Въз основа на вече вековната традиция в мисленето на мотива *B-A-C-H* с подобна проекция, кръстната символика е станала неделима част от представата за Баховата музика. Красноречив пример в този план е старата емблема на Баховата академия в Щутгарт – графична репрезентацията на Баховия музикален монограм под формата на кръстосани две петолиния, една цяла нота в центъра на пресичане на средните линии и различни нотни ключове в четирите края на образувания кръст в последователността: *sol* ключ със *си бемол* като арматура, теноров *до* ключ, алтов *до* ключ и отново *sol* ключ, но вече със *си бекар* (за дигитална репродукция на този тип графично изобразяване на Баховия монограм виж <https://openclipart.org/detail/332160/bach-cross>). Днес логото на въпросната Бахова академия е вече лишено от каквито и да било религиозни референции или музикални знаци.

смисъл на мотива *B-A-C-H* в контекста на християнската традиция – тема, която и до днес бива обширно разработвана в музикалнохерменевтични изследвания както върху музиката на Бах, така и върху творби, за които неговият музикален монограм има фундаментално значение (и композиционно, и екстрамузикално).

Органистът, композитор, музикален теоретик и лексикограф (и братовчед на Бах) Йохан Готфрид Валтер в своя знаменателен за епохата музикален речник *Musicalisches Lexicon* твърди следното: „всички, които носят името [Бах], доколкото ми е известно, са отдадени на музиката, което би могло да се обясни с факта, че дори буквите *b a c h* образуват в своя ред мелодия. (Тази особеност е открита от лайпцигския *г-н Бах*.)“ (Walther 1732, 64)¹⁰. С такава ремарка завършва включената в речника кратка биография на Йохан Себастиан (всъщност и единствената биографична информация за него, публикувана приживе) – последен от четиримата композитори от семейство Бах, представени в речника.

С музикалния си монограм лайпцигският кантор подписва и своя последен завет – компендиума, посветен на композиционното изследване на пределните възможности на инструменталния контрапункт: *Искусството на фугата*. Сборникът с включените в него комплексни канони и означени като контрапункти фуги (в това число сложни с две или три *soggetti* и с прилагане на каноничните принципи на аугментацията, диминуцията, огледалните, ракоходните и стретните провеждания), основани *на* и разработващи едно обединяващо цикъла *soggetto*, е определен от изтъкнатия Бахов изследовател Кристоф Волф като: „практическо ръководство по фуга в пет глави: прости фуги, контрафуги, многотемни фуги, огледални фуги и канони – забележително предшестващо всяко теоретично ръководство по темата.“ (Wolff 2001, 436). В разгръщането и постепенното усложняване на композиционното си изследване Бах непрестанно преобразява основното *soggetto* и го съпоставя с всевъзможни по вид допълнителни *soggetti* и *contrasoggetti*. Част от тях са основани на музикалния му монограм. Неговата първа (в случая еднократна) поява е в пред-предпоследния такт на *Contrapunctus IV* (проста четиригласна фуга върху огледален вариант на основното *soggetto*) – в *contrasoggetto*-то, провеждано в партията, изписана на теноров *do* ключ. В *Contrapunctus XI* (отново четиригласна, но вече тройна фуга, върху огледалните варианти на трите *soggetti* от *Contrapunctus VIII*) *B-A-C-H* се провежда (с ритмическо раздробяване на някои от тоновете) четири пъти в рамките на три различни *contrasoggetti* – от тактове: 91 (с ауфтакт, в самото началото на противосложението), 93 (с ауфтакт, като имитация на

¹⁰ За дигитално фотокопие на изданието виж https://archive.org/details/bub_gb_7_k-AAAАсAAJ/

предходното в следващия встъпил глас), 168–169 (като част от противосложение в най-високата партия), 176 (с ауфтакт, в началото на последното противосложение в най-високата партия).

Най-забележителната и най-коментирана от специалисти и любители употреба на монограма е в незавършената четиригласна сложна фуга, провокирала редица хипотези относно историята около нейното недовършване и мястото ѝ в цялостния замисъл на сборника. При съхранения ѝ вариант в ръкописа *Mus. ms. autogr. P 200, Beilage 3*, съдържащ 239 такта от нея, е вписана и прословутата бележка на Карл Филип Емануел Бах¹¹: „Над тази фуга, където името *B A C H* се провежда като противосложение [*Contrasubject*], композиторът почина.“¹² Преди обаче монограмът да бъде проведен като противосложение, той е разработен като трето *soggetto* на фугата. Поради това при първото издание на сборника (*Die Kunst der Fuge* n. d. [1751]), публикувано в годината след смъртта на великия майстор под редакцията на Карл Филип Емануел, фугата е указана като *Fuga a 3 soggetti* и е поместена на предпоследно място, преди добавената като финал хорална вариация върху *Wenn wir in höchsten Nöten*. Това издание включва композициите от всички налични ръкописи, в които Бах е разработвал основното *soggetto*, включително и тези, които са написани след подаването за гравирание на първия вариант на сборника (съдържащ само 12 фуги и 2 канона¹³, запазен и до днес като авторски ръкопис – *Mus. ms. autogr. P 200*, датиран към периода 1742–1746)¹⁴. Обаче сред описа на композиционното наследство на Бах в Некролога, публикуван четири години след смъртта на автора, е вписан и късен ескиз за фуга с четири *soggetti*, в която е трябвало да се разработват и техни огледални провеждания. Въпреки че ескизът не е запазен, въз основа на щателното му вписване в Некролога и предвид датиранието на ръкописа с незавършената фуга към периода 1748–1749 Волф допуска, че тя е била замислена като сложна фуга с четири теми и че вероятно нейната несъхранена работна версия е била по-разработена от познатата, достигнала до нас незавършена версия. Изследователят изказва и предположението, че навярно ескизът, в който Бах е изпробвал

¹¹ За дигитално фотокопие на страницата от ръкописа с последните тактове и въпросната бележка виж <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bach-unfinishedfugue.jpg>

¹² В оригинала на немски език: „Über dieser Fuge, wo der Name *B A C H* im *Contrasubject* angebracht worden, ist der Verfasser gestorben.“

¹³ За таблично съпоставяне на състава и подредбата в първоначално запланувания вариант на сборника и отпечатаната версия от 1751 виж Wolff 2001, 434.

¹⁴ За дигитални фотокопия на съхранените ръкописи и на различни печатни издания виж [https://imslp.org/wiki/Die_Kunst_der_Fuge,_BWV_1080_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Die_Kunst_der_Fuge,_BWV_1080_(Bach,_Johann_Sebastian))

комбинаторните възможности, които четирите теми позволяват, не е бил задоволително разработен, за да доведе до разгръщането на четворна фуга (Wolff 2001, 436–437).

Невъзможността с категоричност да се докаже каква е била точната причина за недовършването на фугата провокира различни хипотези, включително такива, които допускат възможността Бах целенасочено да я е оставил незавършена, за да насърчи бъдещи композиторски опити за нейното завършване¹⁵. Историята свидетелства за не малко на брой подобни опити, включително с провеждането на четири *soggetti*, както и за решения в тази посока от страна на музиколози, специалисти в областта на контрапункта. Така възбуждащата въображението с неясната ситуация около своето незавършване Бахова композиция провокира оригинални творчески експерименти и в сферите на другите изкуства. Един от особено впечатляващите примери за това е интердисциплинарната и трансжанрова книга на американския физик, информатик и философ Дъглас Хофстатър *Гьодел, Ешер, Бах. Една гирлянда към безкрайността* (или просто *ГЕБ*), в която сложните контрапунктични решения на Бах, особено изумителните в своето майсторство канонични процедури в сборниците *Изкуството на фугата* и *Музикална жертва*, биват обвързвани с геометричните лабиринти и фигурални метаморфози на Ешер, математическата теорема за непълнотата на Гьодел и с противоречиви игри или стъписващи апории на времето и пространството.

Математическите интерпретации на Баховата музика и конкретно на *Изкуството на фугата* водят до формулирането и на любопитни интердисциплинарни изследвания, в които въз основа на броя на тактовете в контрапунктите се откриват съответствия между цялостната архитектура на сборника¹⁶, числата на Фибоначи и златното сечение¹⁷ – теза, която може да бъде обвързана и с предположението, че произведението е замислено като принос към така нареченото Дописно дружество на музикалните науки (Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften), на което Бах става член през 1747. В подобен план има спекулации относно евентуално заложената числова символика в поредността на незавършената фуга – четиринадесета¹⁸ – като

¹⁵ Виж например Hughes 2006; за дигитална версия виж <https://researchspace.auckland.ac.nz/handle/2292/392>

¹⁶ В наложилия се след първото печатно издание вид на сборника с четиринадесет фуги, в това число незавършената, четири канона и алтернативните решения на десетия и тринадесетия контрапункт.

¹⁷ Виж Sylvestre, Costa 2010; за дигитална версия виж https://www.researchgate.net/publication/258507180_THE_MATHEMATICAL_ARCHITECTURE_OF_BACH%27S_%27%27THE_ART_OF_FUGUE%27%27

¹⁸ Ако не се броят алтернативните решения на десетия и тринадесетия контрапункт, налични в *Beilage 1* и *Beilage 2* на *Mus. ms. autogr. P 200* и включени в първото издание на сборника.

нумерологичен знак за Баховото име, получен от сбора на числата, съответстващи на поредността в азбуката на буквите от името му: $B(2) + A(1) + C(3) + H(8) = 14$.

Инкрустирането от Бах на личния монограм във все по-сложни контрапунктични решения в *Изкуството на фугата*, които по замисъл кулминират в незавършената fuga, позволява тълкуването на сборника и като своеобразен творчески манифест, деклариращ убедеността в универсалната валидност на композиционната традиция и безбрежните възможности за нейното актуализиране и надграждане; манифест, тоново подписан не като проява на самонадеяност, а като тотално отдаващо влагане на дух и душа в акта на композиране със съзнанието за отговорността, която дадената свише като благодат дарба възлага, и за усърдния труд, който тя изисква, със смиреност пред музиката и Вседържителя, чрез Когото тя се ражда (ако перифразираме думите на самия Бах, за които се твърди, че е изрекъл на предсмъртното си ложе¹⁹).

Композиционният контекст на *Изкуството на фугата* според друг изтъкнат Бахов изследовател – Малкъм Бойд – е вероятната причина мотивът *B-A-C-H* да бъде разглеждан творчески от следващите поколения композитори като „*предизвикателство за техните контрапунктични умения*“ (Boyd 2001). Традицията за композиране на фуги с Баховия монограм, провеждан като основно *soggetto* – традиция, превръщаща идеята за *B-A-C-H* в емблема и музикален идеал, – е начената от най-малкия син на стария майстор Йохан Кристиан и Баховия ученик Йохан Лудвиг Кребс. Процесът на идеализиране на Бах бележи своя апогей в периода на така нареченото Бахово възраждане във века на историцизма и на бурния възход на идеята за прогреса. Тъкмо в XIX век, успоредно с процеса на формиране на класическия репертоар и институционализиране на публичния музикален живот, с преоткриването на композиционното наследство на легендарния лайпцигски кантор той бива канонизиран като един от опорните стълбове на музикалната традиция.

Колосалното му като обем и грандиозно като размах творчество открива своята институционална защита в лицето на сформираното точно 100 години след смъртта му (през 1850) в Лайпциг Бахово общество (Bach-Gesellschaft), основано от тогавашния кантор в Томаскирхе и преподавател в Лайпцигската консерватория Мориц Хауптман (Moritz Hauptmann), органиста в Николаскирхе, музикален историк и също преподавател в Консерваторията Карл Фердинанд Бекер (Carl Ferdinand Becker), университетския професор, археолог, филолог и музикален биограф и критик Ото Ян (Otto Jahn) и

¹⁹ Според преданието последните думи на Бах гласят: „*Не плачи за мен, защото отивам там, където музиката се ражда.*“

композитора Роберт Шуман, тогава музикален директор в Дюселдорф²⁰. Мисията на Баховото общество е издаване на събраните съчинения на майстора в поредицата *Bach-Gesellschaft Ausgabe*²¹ – първият том е публикуван през 1851, а последният (с номер 46) излиза през 1900, когато е учредено и Новото Бахово общество (Neue Bachgesellschaft), официален наследник на първото, имащ още по-мощна мисия в широкото популяризиране на Баховия завет – издаването на годишника *Bach-Jahrbuch*, организирането (първоначално на две години и впоследствие ежегодно) на фестивали на Баховата музика (*Bachfeste*) и основаването на Бахов музей.

Сборникът *Изкуството на фугата* е включен в два варианта в поредицата *Bach-Gesellschaft Ausgabe* – в том 25.1 (1878), за който са ползвани авторските ръкописи и редакцията на Вилхелм Руст (Bach 1878), и в по-късно приложения допълнителен том, представящ инструментацията на цикъла (в препореден вид) от 20-те години на XX век, дело на Волфганг Грезер (Bach 1926). Освен това още в началото на XIX век сборникът е публикуван в Париж (1801) и Цюрих (1802), докато в Лайпциг по същото време е поставено началото на първото отпечатване на събраните клавирни опуси на Бах от издателската къща *Hoffmeister & Kühnel*, която поръчва на Йохан Николаус Форкел да напише съпровождаща музикологична монография за живота и творчеството на композитора (The New Bach Reader 1999, 487) – всеизвестната първа биографична книга за стария майстор²² (и първа въобще в историята монографична биография на композитор), основана в голяма степен на информация, получена директно от Баховите най-големи синове Вилхелм Фридеман и Карл Филип Емануел, и поставила началото на така нареченото Бахово възраждане²³. В книгата си, с оглед на повода за възложената задача, Форкел се фокусира главно върху клавирните произведения на Бах и отделя особено внимание на представянето му като изключителен клавирен изпълнител и педагог, чиито инструментални опуси според автора засенчват музиката на съвременето (на Форкел). Въпреки че Баховата музика във втората половина на XVIII век отстъпва по популярност пред новите композиторски търсения, част от клавирните му опуси (особено органите и сборника *Добре темперирани клавир*) продължават да се разпространяват главно под формата на преписи, а инструменталните му творби биват

²⁰ За подробности виж The New Bach Reader 1999, 503–504.

²¹ За информация относно съдържанието на томове от поредицата и техни дигитални фотокопия виж [https://imslp.org/wiki/Bach-Gesellschaft_Ausgabe_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Bach-Gesellschaft_Ausgabe_(Bach,_Johann_Sebastian))

²² Виж Forkel 1802; за дигитална версия, представена в съвременен шрифт, виж https://de.wikisource.org/wiki/Ueber_Johann_Sebastian_Bachs_Leben,_Kunst_und_Kunstwerke

²³ За подробности виж Stauffer 2001.

обсъждани във всички актуални теоретични разработки, посветени на композицията²⁴. За неговата възродена и нарастваща легендарна слава към началото на XIX век можем да съдим по увеличаващия се брой печатни издания на партитурите му – в допълнение към вече посочените нотни публикации можем да споменем също, че през 1802 в Лайпциг *Breitkopf & Hartel* започват издаването на мотетите му и впоследствие на други вокални произведения. Ключова роля за възобновяването на интереса към Баховата религиозна музика изиграва и знаменателното изпълнение на Матеус-пасион през 1829 в основната публична концертна зала на града – *Gewandhaus*²⁵ – под диригентството на Феликс Менделсон Бартолди – знаково събитие за процеса на естетическото реконтекстуализиране на литургични произведения в ситуацията на разрастващия се светски музикален живот и за тяхното канонизиране като неизменна част от публичния класически репертоар.

Въпреки че огромният корпус на Баховата църковна вокална музика – тази най-съществена част от композиторското му дело в хоризонта на собствения му светоглед – постепенно бива приобщена към концертния репертоар, инструменталните му опуси, включително замислените като инструктивни произведения, в XIX век залягат като стабилен фундамент както в педагогическата музикална литература, така и в публичния и частния репертоар, при това в степен, която е немислима и невъзможна в собствената историческа конкретност на самия Бах. Комплексни цикли като *Изкуството на фугата*, които в своето време, особено на фона на популярния сред немскоезичното пространство чувствителен стил (*Empfindsamer Stil*) и още повече в контраст на преднамерената лекота и простота на широко разпространения из Европа галантен стил, изглеждат като чувствителни дела от отминала епоха, едва ли не озадачаващи със своя консерватизъм и дори плашещи с масивността си и с извънредно сложното си естество. Независимо от респекта, който Бах си е отвоювал както сред по-младите поколения композитори, така и сред знатни персони, историографията показва различната посока на тенденциите в неговото време, изразявани включително от неговите синове. Статистиката в това

²⁴ За подробности виж *The New Bach Reader* 1999, 487.

²⁵ Лайпцигската *Gewandhaus* е една от най-старите публични концертни зали в Европа. Първата зала с това име, известна също и като *Altes Gewandhaus*, е устроена през 1781 и се е помещавала в едноименната сграда, използвана от търговци на облекло (името ѝ се превежда буквално като къща на облеклото). *Altes Gewandhaus* е използвана по предназначение докъм 1886. Втората сграда с името *Gewandhaus*, вече предназначена само за концерти и имаща две зали (голяма и камерна) с много по-голям капацитет, за да отговорят на все по-големия обществен интерес към публичните концертни събития, отваря врати през 1884. Новата сграда обаче е засегната сериозно по време на Втората световна война и правителството се отказва от реконструирането ѝ. Третата зала с това име, функционираща и до днес, започва дейността си през 1981.

отношение предлага еднозначни примери – от първото печатно издание на сборника *Изкуството на фугата*, макар и горещо препоръчано от авторитет като Матезон и предговорено от фигура като Марпург, в първите четири години след публикуването му се продават едва 30 броя (*The New Bach Reader* 1999, 487). Но тъкмо този сборник със своя статут на величав компендиум на контрапунктичното майсторство се превръща в едно от определящите произведения за инструменталния класически репертоар в XIX век. Нещо повече – в прогресисткия дух на времето той е идеализиран като един от върховете в историческото развитие на композиционните техники от миналото и необходим изходен пункт за по-нататъшното развитие на чистото тоново изкуство – на абсолютната музика – в романтическото настояще.

Романтическото конструиране на идеята за класическия репертоар върви ръка за ръка с идеализиращото конструиране на образите на историческите композитори предвид тяхното ретроспективно изведено значение за настоящето. Красноречив пример за това е именно посветената на Бах монография на Форкел, в която идеализираният образ дори бива пречупен през идеологическата призма на романтическия национализъм. Това личи в самото подзаглавие на книгата – своеобразно посвещение (предхождащо същинското посвещение на прочутия в музикалната история барон Готфрид ван Свитен, отпечатано на титулната страница): *„на патриотичните почитатели на истинското музикално изкуство“*. В щедрия на суперлативи предговор, в който Йохан Себастиан е многократно определян като същински гений, завещаната от него музика е окачествена от Форкел като *„безценно национално наследство, с което никой друг народ не може да се мери“* (Forkel 1802, V). В последната единадесета глава, озаглавена *Духът на Бах*, авторът си поставя за цел да обобщи онези черти, които *„характеризират гения на Бах“* (Forkel 1802, 66) и завършва със следните особено показателни за своите възгледи изречения:

„Само чрез този съюз на най-велик гений и най-неуморно учение Йохан Себастиан Бах успява да разшири областта на изкуството толкова значително, в каквата и посока да поеме, че наследниците му дори не съумяват да я удържат в нейната цялост; само по този начин той успява да създаде толкова много и толкова свършени произведения на изкуството, всички от които са и ще останат завинаги истински идеали и непреходни образци на изкуството. И този човек – най-великият музикален поет и най-великият музикален оратор, какъвто някога е имало и едва ли ще има занаяпред, – е германец. Гордей се с него, отечество; гордейте се с него, но бъдете и достойни за него!“ (Forkel 1802, 69)

Преплитайки прогресистките си възгледи за музикалната история като възход към съвършенство с романтически националистичен патос и характерния за епохата култ към

гениите в изкуството, Форкел конструира идеята за Бах като абсолютно извънмерен и несъпоставим идеал, изведен поради титаничната си изключителност в извънисторична висота. По този начин се опитва да го представи като културен герой от колосален мащаб, небивал за Бах приживе, въпреки легендарния му статут. Такъв мащаб Бах придобива едва в началото на XIX век чрез ретроспективната проекция на актуалните идеали на установяващия се национализъм на германската нация, разединена в множество малки държави, обединени единствено номинално под шапката на западащата Свещена римска империя на германския народ. Така Бах е провидян като духовно обединяващия нацията герой, който отвоюва нейното водачество в сферата на културата. Съгласно отправления от Форкел императив, нацията от своя страна трябва да се погрижи да бъде достойна за славния герой – да осъществява и занапред прогреса в зададената от него посока. Тепърва в XIX век подобни пречупени през националистичната идеология възгледи за музиката ще конструират утопични музикалноисторически наративи за композиторско творчество, като например идеята на Франц Брендел за Новата германска школа (*Die neu-deutsche Schule*), която е призвана да утвърди позицията на германската нация като водеща в сферата на духа и високата музикална култура²⁶.

Конструираният от Форкел образ на Бах би бил немислим в Баховата собствена историческа конкретност, но точно такъв е необходим на германския народ в XIX век, (поне според представите на автора). Необходим е и за да легитимира разгръщаната в книгата музикалноисторическа концепция. С изведените възгледи в нея тя ни говори не само за начина, по който авторът вижда музикалната история и фигурите в нея, но и за идеологическата люлка, в която е положена все още младата по онова време наука история на музиката; наука, която и занапред ще остане податлива на идеологизации и митологизации, която по неизбежност се конструира не от самите исторически фигури, създаващи музика, а от тези, които се опитват да осмислят и разберат тяхното дело, които се опитват да го положат в логичен исторически разказ – разбира се, логичен и подлежащ на аргументиране от гледна точка на собствената историческа конкретност на разказващия.

Извънмерният образ на Бах, неимоверно разраснал се в своето възраждане, бързо надхвърля рамките на външни на музиката идеологически проекции, позволявайки обаче тълкувателски проекции, оплитачи мрежата от музикални интертекстуални връзки на тук определената като художествена идеология около представата за Бах като идея и идеал.

²⁶ Тези идеи Брендел извежда в своя статия (Brendel 1859). За повече по темата виж Determann 1989.

С оглед на така зададената историческа перспектива предстои да насочим взор към отделни примери за творческо интерпретиране на представата за Бах чрез композиционната работа с неговия монограм или аналогични музикалнокриптографски процедури. Чрез аспектно разглеждане на избрани образци тук се цели прокарване на смислови нишки към темата за възможностите за конструктивна работа с криптографски изведен тонов материал и тълкуването ѝ като механизъм за творческа легитимация.

Като първи пример можем да привлечем музиката на единия от учредителите на Баховото общество – Роберт Шуман. Неговите вече споменати Шест фуги върху името ВАСН за орган или пиано с педалиера (оп. 60, 1845), композирани в период, когато все още Баховото възраждане е в началния си етап и години преди основаването на Дружеството, са сред множеството примери за превръщането през XIX век на *В-А-С-Н* в универсален музикален идиом. С многобройните тонови озвучавания на Баховото име в цикъла Шуман отдава своята творческа дан за припомнянето пред музикално образованите слушатели на значението, което старият майстор има за композиторската традиция. Контрапунктичното разработване на неговото име в случая цели и демонстриране на полифонични умения, на майсторско овладяване на каноничните техники, което може да бъде интерпретирано и като самополагане в лоното на традицията и творческо легитимиране чрез нея. Така изграденият своеобразен звуков паметник на Бах, предшестваш Шумановото пламенно застъпничество на идеята за издигане на Бахов монумент в Лайпциг (*The New Bach Reader* 1999, 504), може да бъде тълкуван и като музикален израз на авторовото убеждение, че овладяването на старите техники тъкмо чрез усвояване на музиката на великия майстор е от съществена важност за сериозния музикант. Често цитирани в това отношение са думите на Шуман: „Свири най-съвестно фугите на добрите майстори, преди всичко тези на Йохан Себастиан Бах. Нека Добре темперираният клавир бъде твой насъщен хляб. Тогава със сигурност ще станеш солиден музикант.“²⁷

Освен в работата с *В-А-С-Н* Шуман прилага музикалнокриптографската процедура за кодиране на имена, думи и дори цели изрази чрез буквените обозначения на тоновете в редица свои композиции. Сред изведения по този начин тематичен материал са мотиви като *A-B-E-G-G* (*ла – си бемол – ми – сол – сол*), *G-A-D-E* (*сол – ла – ре – ми*) и *B-E-S-E-D-H* (*си бемол – ми – ми бемол – ми – ре – си*) – музикални монограми с тонов изписване на имената на негови приятели, *E-H-E* (*ми – си – ми*) – кодиращ немската дума за *женитба* (*die Ehe*), и *F-A-E* (*фа – ла – ми*) – абривиатура, криптираща тоново израза *frei aber einsam*

²⁷ Цитирано по *The New Bach Reader* 1999, 504.

(свободен, но самотен)²⁸. Най-разгърнатата Шуманова музикална тема, изведена чрез тоново кодиране на израз, е [L]A-S[S] D-A-S F-A-D-E, F-A-S[S] D-A-S A-E-C-H-D[T]-E (ла – ми бемол – ре – ла – ми бемол – фа – ла – ре – ми – фа – ла – ми бемол – ре – ла – ми бемол – ла – ми – до – си – ре – ми), озвучаваща посланието: *Lass das Fade, fass das Ächte* (Остави незначителното, заеми се със същественото). Темата е използвана в съвсем кратката, съставена само от 8 такта детска пиеса *Ребус* (*Rebus*, 1848), в която така получената мелодия се провежда хармонизирана подобно на Бахов хорал. Пиесата е написана за тогава седемгодишната дъщеря на композитора и първоначално е била предвидена за включване в сборника *Юношески албум* (оп. 68, 1848)²⁹.

Със сигурност най-впечатляващият пример за използване на този криптографски подход е клавирият цикъл *Карнавал* (оп. 9, 1834–1835), но не заради сложността на тоново кодираните послания, а заради комплексната композиционна работа по посока на обвързване на тематично ниво на разноликите като решения миниатюри. С изключение само на две пиеси (*Pierrot* и *Paganini*) от общо 21 всички останали са основани тематично на преформулирания на Шумановия собствен музикален монограм [e]S-C-H-A. Неговите три основни комбинаторни варианта – [e]S-C-H-A (ми бемол – до – си – ла), AS-C-H (ла бемол – до – си) и A-[e]S-C-H (ла – ми бемол – до – си) – са изведени в партитурата (Schumann 1879)³⁰ като три сегмента, изписани на фа ключ в бревиси, разположени между осмата и деветата миниатюра, и са озаглавени като *Sphinxes* (както Клара Шуман посочва в бележките към изданието, те не са предназначени за изпълнение). С тази митологична препратка Шуман подсказва, че в тях се крие ключът към разгадаването на криптирания в музиката смисъл и на енигмата в направата на целия цикъл, носещ подзаглавието *Малки сцени върху четири ноти*. Що се отнася до екстрамузикалните референции, заложи в трите основни тонови кода, A-[e]S-C-H отправя към името на родния град на тогавашната годеница на Шуман – Ернестине фон Фрикен (Ernestine von Fricken), а именно град Аш (Aš, днес в най-западната част на Чехия, на границата с Германия), изписван на немски като Asch. Тези музикално криптирани букви могат да бъдат отнесени и към немското име на църковния празник Пепеляна сряда – Aschermittwoch – в началото на Великите пости, а това е и денят, в който според традицията се провежда карнавалът. Освен това буквите от мотивите [e]S-C-H-A и [e]S-C-H в съответната последователност се съдържат в немската дума за карнавал –

²⁸ За подробности виж Sams 2001.

²⁹ Виж Daverio 2007, 74.

³⁰ За дигитално фотокопие на изданието виж [https://imslp.org/wiki/Carnaval,_Op.9_\(Schumann,_Robert\)](https://imslp.org/wiki/Carnaval,_Op.9_(Schumann,_Robert))

Faschingsschwank, а самите мотиви могат да бъдат открити и в друго клавирно произведение на Шуман – *Виенски карнавал (Faschingsschwank aus Wien, оп. 26)*.

Въодушевляването на Шуман от криптографските похвати и възможностите, които те предлагат за създаване на музикални енигми, е споделено от композитора в писмо до Игнац Мошелес (от 23 август 1837), в което по повод наскоро публикувания цикъл той отбелязва: „*разшифроването на моя маскенбал ще бъде същинска игра за теб*“³¹. При това произведението предполага декодиране на различни равнища. Едното от тях засяга иманентномузикалния план на творбата – нейните композиционна направа и тематично единство, основани на непрестанните преобразувания на Шумановия монограм, който бива разработван включително посредством каноничните принципи на огледалните, ракоходните и секвентните провеждания; чрез комбинаторните му преформулирания се поставя началото на нови, мелодически по-разгърнати тематични идеи; подлага се на транспонирания и алтерирания; производни на монограма тематични идеи се провеждат контрапунктично. Друго равнище е екстромузикалната мрежа от референции, които тоново кодираните букви създават. С нея е обвързан и образният програмен план на творбата – калейдоскопът от пиеси-маски, в които се представят фикционални фигури от словесното творчество на композитора, персонажи от *commedia dell'arte* и музикално портретирани образи на реални композиторски личности от Шумановото съвремие. В допълнение към всичко това е и равнището на музикалноинтертекстуалните връзки с други произведения на автора, също така проектирани посредством криптографски изведения материал. По този начин, вземайки за пример идеята за комплексна композиционна работа с личен музикален подпис, Шуман изгражда цялостния художествен свят на клавирия си *Карнавал* – в чисто музикален, в програмно образен и в алегоричен план – въз основа на своя тонов монограм.

Други ярко показателни за индивидуални композиционни търсения примери, при които работа както с личен тонов монограм, така и с идеята за *B-A-C-H* има определящо значение за строежа на произведенията и за проектираните в тях смисли, откриваме в творчеството на Арнолд Шьонберг. Многобройни са изследванията, в които детайлният иманентномузикален анализ показва използването от Шьонберг в редица ранни творби на собствения тонов монограм *A-[e]S-C-H-B-E-G* или само *[e]S-C-H-B-E-G*. Тук можем да посочим поне две знаменателни сред тях. Първата е Струнен квартет № 2 (оп. 10,

³¹ Цитирано по Daverio 2007, 72.

1908)³², в чиято последна част *Entrückung*, озвучаваща едноименното стихотворение на Щефан Георге и представляваща първото прилагане от Шьонберг на свободноатоналния метод на композиране в цялостна форма, авторовият монограм заляга като фундаментална за извеждането на тоновия материал музикална идея³³. Другата е първата от Шестте малки клавирни пиеси (оп. 19, 1913)³⁴ – красноречив пример както за свободноатоналния начин на работа, така и за отказа от всички шаблони на музикалното минало, които Шьонберг счита за напълно изчерпани – всякакви предзададени форми и хармонически структури (като тези на тоналния език), всякакви музикални прояви на подчиненост, принципите на повторемост и мелодически извявания тематизъм³⁵.

Тези произведения са и емблематични примери за типичното за духа на времето – и за самия Шьонберг като рожба на своята епоха – довеждане до краен предел на романтическата идея за индивидуализирания авторски стил и непрестанното обновяване на музикалния език. При Шьонберг стремежът към радикално новаторство е преплетен и с неговата убеденост в идеята за прогреса – убеденост, проличаваща в редица негови статии и изказвания; убеденост в необходимостта от неспирно развитие в изкуството, разбира се, предвид идеала за автономното изкуство, което в своята устременост към прогресивните идеи е дори тотално незаинтересовано и еманципирано от своята евентуална публика (основаното Дружество за частни музикални изпълнения от Шьонберг и неговите близки сподвижници е ярък пример за тази тенденция). Според Шьонберг осъществяването на прогреса в музиката е въпрос на призвание за дарения с талант сериозен композитор, а новаторството изисква на първо място усвояване на завещаното от традицията. Като защита на тази идея в текста си *Самоанализ* (от 1948) той подчертава:

„Рядко се осъзнава, че ръката, която дръзва да отхвърли толкова много от постиженията на нашите предци, трябва да бъде обучена из основи в техниките, които ще бъдат заменени от новите методи. Рядко се осъзнава, че има връзка между техниката на предшествениците и тази на новаторите и че в изкуствата не се намира нова техника, която да няма своя корен в миналото.“ (Schoenberg 1984, 76)

³² Schönberg 1921; за дигитални фотокопия на това и на други, по-късни издания, както и на авторския ръкопис, виж [https://imslp.org/wiki/String_Quartet_No.2,_Op.10_\(Schoenberg,_Arnold\)](https://imslp.org/wiki/String_Quartet_No.2,_Op.10_(Schoenberg,_Arnold))

³³ За анализ на частта с посочване на примери за извеждане на материала от тоновия подпис на автора виж например Taruskin 2005 (Chapter 6. Inner Occurrences (Transcendentalism, III): Tonal or Atonal?); за уеб-версия на въпросния раздел виж <https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume4/actrade-9780195384840-div1-006009.xml>

³⁴ Schönberg 1913; за дигитално фотокопие виж [https://imslp.org/wiki/6_Little_Piano_Pieces,_Op.19_\(Schoenberg,_Arnold\)](https://imslp.org/wiki/6_Little_Piano_Pieces,_Op.19_(Schoenberg,_Arnold))

³⁵ За анализ на пиесата, включително посредством метода на така наречената *pitch-class set theory*, за да се покаже изведеността на материала от музикалния монограм – виж: (Taruskin 2005, Chapter 6. Inner Occurrences (Transcendentalism, III): A Little “Set Theory”); за уеб-версия на въпросния раздел виж <https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume4/actrade-9780195384840-div1-006010.xml>

Шьонберговият пиетет към традицията е очевиден в редица негови статии, сред които фундаментални за разбирането на идеите относно Новата музика разработки като *Брамс, прогресивният* (1947), *Нова музика, старомодна музика, стил и идея* (1946) и *Национална музика* (1931). В последно споменатия текст Шьонберг дори отбелязва колко подценяван е фактът, че неговата музика е дълбоко положена в германската традиция, и за да защити това свое твърдение, изброява в рубрики по композитори (Брамс, Вагнер, Бетовен, Моцарт, Бах) всички похвати и принципи, които наследява от съответните майстори и които той надгражда. Сред изброеното от наследството на Бах се хвърля на очи вторият отбелязан пункт: „*Изкуството за извеждане на всичко от едно нещо и за обвързване на фигури чрез трансформация.*“ (Schoenberg 1984, 173). За своя композиционен метод на извеждане на целия материал в дадена композиция от една фундаментална музикална идея, чрез която могат да бъдат проектирани всички възможни интонационни връзки в непрестанното обновяване на звуковата тъкан, по-късно, ретроспективно спрямо вече приложения на практика метод в своето творчество, Шьонберг ще въведе понятията *Grundgestalt* и *entwickelnde Variation*. С тях той не просто ще назове технологията си на композиране, но и ще се демонстрира експлицитно (включително с музикални анализи в статиите си) своята причастност към традицията и своето място – както той би казал – в историческото развитие на начините на работа с музикалния материал. Провижданата от Шьонберг ясна логика на едва ли не неизбежния прогрес в музикалното изкуство, или поне на осъществявания от великите германски майстори, е зададена именно от Бах: „...най-вече чрез Бах (поне първо чрез него става ясно, а след него – и необратимо) германската музика ще определя пътя в развитието на нещата, както вече 200 години се случва...“ (Schoenberg 1984, 170). Така заявеният възглед е подкрепен и от аргумента в прогресистки дух:

„Въпреки това е бил необходим период на подготовка, може би 200-годишен, през който германските композитори не са имали налични германски начини на себеизразяване и са се възползвали в практиката от утвърденото в изкуството от Нидерландия, Италия и Франция.“ (Schoenberg 1984, 76)

Тук е неизбежно изникването на спомена за Форкеловия патриотичен завет в края на монографията му за Бах. Невъзможно е да пропуснем също и пряката аналогия между разработвания като *Grundgestalt* Шьонбергов монограм в радикалните му ранни атонални композиции и фундаменталното значение на Баховия монограм в *Изкуството на фугата*. Отвоювайки своето място в историята, като достоен наследник на стария майстор, каквито Форкел повелява да са германските композитори, Шьонберг подписва със своя музикален монограм тъкмо композициите си, в чиито конструктивни принципи

и мотивна кохерентност може да бъде проследена историческата връзка с великото контрапунктично и мотивно майсторство на легендарния „трегер“ на германската музикална традиция. Вграждайки тоново в музиката си своето име и извеждайки от него материала на редица свои творби, Шьонберг се идентифицира с традицията и подписва художествен манифест, деклариращ поемане на щафетата в осъществяване на дело на Баховия завет.

В допълнение: в статията си *Национална музика (I)*, обсъждайки идеята за развитие на материала чрез принципа на мотивното вариране, Шьонберг обвързва концептуално кулминацията на контрапунктичната техника при Бах и своя метод за композиране с 12 съотнесени само един право друг тона (Schoenberg 1984, 171). Тази прогресистка проекция на актуалното, целяща легитимация откъм историята, е изява на изповядваното от Шьонберг дълбоко убеждение във важността на традицията и в необходимото съзнателно самополагане в нея, за да бъде осъществено развитието в изкуството. Аргумент в защита на подобно твърдение Шьонберг дава със заключителните думи в следващата си статия – *Национална музика (II)*:

„Моята оригиналност идва от това: незабавно подражавам на всичко, което видя, че е добро... [...]; разработвам го и го разгръщам, а то ме води до нещо ново. Убеден съм, че в крайна сметка хората ще осъзнаят колко непосредствено това „нещо ново“ е обвързано с най-високите модели, които са ни дадени. Смя да считам, че пиша истински нова музика, която, поради това, че е основана на традицията, е призвана да стане традиция.“ (Schoenberg 1984, 174)

От своя страна традицията, според Шьонберг, е способна да легитимира исторически този, който, съхранявайки, но и надмогвайки нейното наследство, правдиво осъществява на дело призиванието да бъде композитор. В случая с Шьонберг историята потвърждава правотата на пророческата нотка в думите му – чрез извънредното майсторство на музиката си той защитава творчески своите радикално нови принципи на конструктивна работа с дванадесетте тона като валиден композиционен метод за поколения напред, позволяващ разгръщане и надграждане на заложения в него потенциал. Самият Шьонберг, поне според свидетелството на неговия асистент Йозеф Руфер (Josef Rufer), ясно си е давал сметка за този потенциал – в началото на 20-те години на XX век, в периода на извеждане на строгите правила на новия, вече организиран атонален – тоест додекафоничен – метод, композиторият споделя със своя колега: *„Днес открих нещо, което ще гарантира превъзходството на германската музика за следващите 100 години.“* (Rufer 1963, 45). Ако това са били реално изречените от Шьонберг думи, то те могат да бъдат тълкувани като свидетелство за претопяването на

прогресистките идеи и националистичните идеали в един идеалистичен творчески светоглед, допринасящ в голяма степен за разгръщането в XX век на Баховата художествена идеология и доказващ ненакърнимостта на сферата на духа – независимо от историческите обстоятелства, дори в ситуации на апокалиптично развихрили се политически идеологии, гromящи високите хуманистични идеали.

Подобно на много други автори Шьонберг извежда идеята за Бах в извънисторична универсалност. Коментирайки поколенията композитори след него, които са считали музиката му за старомодна, той заявява: „Грешали са, когато са наричали Баховата музика старомодна. Поне не е останала старомодна завинаги, както историята показва; днес тяхната нова музика е старомодна, докато Баховата е станала вечна и непреходна.“ (Schoenberg 1984, 118). В една от късните Шьонбергови статии откриваме и един от най-величествените Бахови апотеози в XX век:

„Струва ми се, че само това може да обясни чудеса като Изкуството на фугата и всички подобни чудеса, дело на велики майстори. Това са чудеса, които не могат да бъдат създадени от човешка ръка. Творецът в изкуството е само мундишукът на силата, която диктува какво да бъде сторено.“ (Schoenberg 1984, 396)

В хоризонта на Шьонберговия възглед бихме могли да тълкуваме композиционното инкрустиране на Баховия музикален монограм в додекафонични опуси на самия Шьонберг и на близките му сподвижници от така наречената Втора виенска школа като жестове на творческа легитимация посредством тоновото враждане на Баховото име като символ на най-високия музикален идеал. Многократното озвучаване на *В-А-С-Н* при ракоходните провеждания на дванадесеттоновата редица в първото циклично произведение, в което Шьонберг прилага цялостно додекафоничния си метод – Сюитата за пиано оп. 25 (1921–1923)³⁶, могат да бъдат интерпретирани също като напомняне на значението в Баховото време на сюитата за възхода на инструменталната музика и същевременно за еманципирането на сюитните танци от жанровостта. При Шьонберговото решение отново сюитата е избрана за следващ ключов етап в историческото развитие на музиката – додекафоничния начин на работа (ако приемем прогресистката гледна точка на самия Шьонберг). А появата на *В-А-С-Н* във Вариациите за оркестър (оп. 31, 1926–1928)³⁷ може да се тълкува не само като почит към стария

³⁶ Schönberg 1925; за дигитално фотокопие виж [https://imslp.org/wiki/Suite%2C_Op.25_\(Schoenberg%2C_Arnold\)](https://imslp.org/wiki/Suite%2C_Op.25_(Schoenberg%2C_Arnold))

³⁷ (Schönberg 1929); за дигитално фотокопие виж [https://imslp.org/wiki/Variations_for_Orchestra%2C_Op.31_\(Schoenberg%2C_Arnold\)](https://imslp.org/wiki/Variations_for_Orchestra%2C_Op.31_(Schoenberg%2C_Arnold))

майстор, както Шьонберг обявява в собствения си анализ на произведението³⁸, но и като поредната творческа декларация за изграждането на новия композиционен метод въз основа на конструктивните процедури, типични за Баховата канонична техника. Предвид идеята на Шьонберг, че „*основното предимство на метода на композиране с дванадесетте тона е неговият обединяващ ефект*“ (Schoenberg 1984, 244), тук е важно да приведем наблюдението на Шьонберговия изследовател Итън Хаймо, че тоновете от петата до деветата позиция в основния вариант на дванадесеттоновата редица във Вариациите кореспондират (без да са в същия ред) с тоновете от основната, обединяваща цикъла тема в *Изкуството на фугата* (Haimo 1990, 162).

В така зададения контекст можем да оставим без коментар темата за единството на материала и подразбирация се смисъл на *В-А-С-Н* в съставената от негови трансформации редица при Веберновия Струнен квартет (оп. 28, 1938), както и многократните отправки към *Изкуството на фугата* във Веберновите лекции. Също така подразбиращ се е и екстрамузикалният смисъл на Камерния концерт (1923–1925) на Берг, обединяващ в музикално единство тоновете монограми на тримата. При този пример е показателен и фактът, че тоновете от монограмите на Берг и Веберн се съдържат в монограма на техния учител Шьонберг, в чест на чиято 50-годишнина е написано произведението.

По повод друга годишнина е композиран последният от тук избраните примери за многосмислова употреба на тоново кодирани имена – пример, чието обсъждане ще бъде положено в най-общ културен план. Става въпрос за Симфония № 3 на Алфред Шнитке, поръчана с цел премиерно изпълнение в рамките на церемониалното откриване на новата (трета) сграда на лайпцигската *Gewandhaus* на 5 ноември 1981, 200 години след откриването на първата сграда през 1781 (наречената впоследствие *Altes Gewandhaus*)³⁹ – концертната зала с извънредно значение за музикалната история и особено за германската музикална култура; залата, в рамките на чиито концертни събития са прозвучали безброй премиери и са възкресени за концертен живот шедьоври от вече постоянния репертоар като Баховия Матеус-пасион.

Предвид повода за написването и предприетите композиционни решения творбата може да бъде тълкувана като творчески прочит на музикалната история (главно германската) от времето на Бах до това на Шнитке; прочит, в който образът на Бах чрез проекциите на *В-А-С-Н* в музиката отново е художествено изобразен като върхов идеал.

³⁸ Анализът не направен в статията *Композицията с дванадесет тона (1)* – виж: (Schoenberg 1984, 214–245); коментарието на *В-А-С-Н* е на страница 242.

³⁹ Виж отново бележка 25.

Шнитке внушава подобна идея както със своя стилово хетерогенен индивидуален почерк (назован от самия него *полистилистика*) – чрез създаването на алюзии с представите за музиката на редица композитори (в случая без да използва директни цитати), така и благодарение на тоновото кодиране в звуковото платно на симфонията на монограмите на редица композиторски имена като Бах, Хендел, Моцарт, Шьонберг, Веберн, Берг, Кагел, Щокхаузен, Хенце и много други. Водовъртежът, или по-точно звуковъртежът, от характерни за различни епохи композиционни похвати, стилистични алюзии и криптирани имена, завихрящ се в рамките на привидно класически четиричастен сонатно-симфоничен цикъл с *à la* Малеров бавен финал, сякаш поставя под въпрос и историята на самия жанр на симфонията, а на места с острото конфронтиране на разнородни музикални идеи и стилове дори предизвиква асоциации с драматични събития в общата европейска история. Впечатлението за загуба и преоткриване на дълго устояли на времето идеали се редува с натрапчивото усещане за трагизъм, меланхолия и дълбок респект към фигурите от миналото, включени в така озвучената въображаема експозиция, част от музея на музикалната история. Възможен смислов план в тълкуването бихме могли да предложим и цитирайки думите на Шнитке, написани по повод друго негово произведение – Кончерто гросо № 3, в което също така се разработва творчески идеята за конфронтиране на различни пластове от музикалното минало: „след няколко минути музеят експлодира и ние оставаме с фрагментите от миналото пред опасното, несигурно и непостоянно настояще. [...] ...великите фигури от миналото не могат да изчезнат...“ (Schnittke 1991, 3). Фигурата, която се извисява в смиряващата се последна част, е Бах – неговият монограм тук е възврънат и задава основния тонов материал на частта. Идеята и идеал *B-A-C-H* се провежда непрестанно, сякаш като последно убежище на музиката във време на дистопични идеологии.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

Boyd, Malcolm. 2001. *B–A–C–H*. In *Grove Music Online*. Oxford University Press: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001688> [Published online: 2001].

Brendel, Franz. 1859. *Zur Anbahnung einer Verständigung: Vortrag zur Eröffnung der Tonkünstler-Versammlung*. In *Neue Zeitschrift für Musik*, 50, 265–273.

Daverio, John. 2007. *Piano Works I: A World of Images*. In *The Cambridge Companion to Schumann*. Cambridge: Cambridge University Press, 65–85.

Determann, Robert. 1989. *Begriff und Ästhetik der „Neudeutschen Schule“*. Baden-Baden: Körner.

Forkel, Johann Nikolaus. 1802. *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig: Hoffmeister und Kühnel.

Haimo, Ethan. 1990. *Schoenberg's Serial Odyssey: The Evolution of His Twelve-Tone Method, 1914 – 1928*. Oxford: Clarendon Press.

Hughes, Indra. Accident or Design? New Theories on the Unfinished Contrapunctus 14 in JS Bach's The Art of Fugue BWV 1080. Doctor of Musical Arts Thesis. University of Auckland, 2006.

Prinz, Ulrich, Joachim Dorfmueller, Konrad Küster. 1985. *Die Tonfolge B–A–C–H in Kompositionen des 17. bis 20. Jahrhunderts: ein Verzeichnis*. In *300 Jahre Johann Sebastian Bach: sein Werk in Handschriften und Dokumenten, Musikinstrumente seiner Zeit, seine Zeitgenossen*. Eine Ausstellung der Internationalen Bachakademie in der Staatsgalerie Stuttgart, 14.9. bis 27.10.1985 [herausgegeben von Ulrich Prinz und Konrad Küster]. Tutzing: Hans Schneider, 389–419.

Rufer, Josef. 1963. *The Works of Arnold Schoenberg: A Catalogue of His Compositions, Writings, and Paintings*. Translated by: Dika Newlin. New York: Free Press of Glencoe.

Sams, Eric. 2001. *Cryptography, musical*. In *Grove Music Online*. Oxford University Press: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006915> [Published online: 2001].

Schnittke, Alfred. 1991. *Concerto Grosso No. 3* [Liner notes in CD booklet]. BIS, CD-537.

Schoenberg, Arnold. 1984. *Style and Idea*. Selected Writings of Arnold Schoenberg. Edited by Leonard Stein. With translations by Leo Black. London / Boston: Faber & Faber.

Stauffer, George B. 2001. *Forkel, Johann Nicolaus*. In *Grove Music Online*. Oxford University Press: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009979> [Published online: 2001].

Sylvestre, Loïc, Marco Costa. 2010. *The Mathematical Architecture of Bach's "The Art of Fugue"*. In *Il Saggiatore Musicale*, anno XVII, n. 2, 2010, 175–195.

Taruskin, Richard. 2005. *The Oxford History of Western Music*. Volume 4: Music in the Early Twentieth Century. Oxford: Oxford University Press.

The New Bach Reader. A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents. 1999. Edited by Hans T. David and Arthur Mendel (1972). Revised and enlarged by Christoph Wolff (1998). [Paperback Edition] New York / London: W. W. Norton & Company, Inc.

Walther, Johann Gottfried. 1732. *Musicalisches Lexicon*. Leipzig: W. Deer.

Wolff, Christoph. 2001. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. [Paperback Edition] New York / London: W. W. Norton & Company, Inc.

ПАРТИТУРИ / SCORES

Bach, Johann Sebastian. *Bach-Gesellschaft Ausgabe. Band 25.1. Die Kunst der Fuge*. Hrsg. von Wilhelm Rust [nach dem Berliner Autograph in Anordnung und Lesarten]. Leipzig: Breitkopf und Härtel / Bach Gesellschaft, 1878, Plate B.W. XXV (1).

Bach, Johann Sebastian. *Bach-Gesellschaft Ausgabe. Supplement Band. Die Kunst der Fuge*. Hrsg. von Wolfgang Gräser. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1926. Plate B.W. XLVII.

Die Kunst der Fuge durch Herrn Johann Sebastian Bach, ehemaligen Capellmeister und Musikdirector zu Leipzig. Berlin: [C.P.E. Bach], n. d. [1751].

Schönberg, Arnold. *Sechs kleine Klavierstücke*. Wien: Universal Edition, 1913.

Schönberg, Arnold. *Suite für Klavier*. Wien: Universal Edition, 1925.

Schönberg, Arnold. *Variationen für Orchester*. Wien: Universal Edition, 1929.

Schönberg, Arnold. *2. Streichquartett*. Wien: Universal Edition, 1921.

Schumann, Robert. *Carnaval. Scènes mignonnes sur 4 notes. Op. 9*. In *Robert Schumanns Werke*. Herausgegeben von Clara Schumann. Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen. Zweiter Band. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1879, 2–29.

✉ **Prof. Iliya Gramatikov, PhD**

ORCID iD: 0009-0005-9013-5893

History of Music and Ethnomusicology Department

Theory, Composition and Conducting Faculty

“Prof. Pancho Vladigerov” National Academy of Music

94, Evlogi i Hristo Georgievi Blvd.

1505 Sofia, BULGARIA

E-mail: iliya.gramatikoff@gmail.com